المباحث البلاغية في ضوء مبدأ التناسب

د. مسعود بودوخة

أستاذ محاضر/ كلية الآداب

جامعة سطيف/ الجزائر

١. التَّناسب مبدأً جمالياً

يعد التَّناسب من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير الجمال وتعليله، حيث كان الانسجام هو السّمة التي اتخذت مرادفا للجمال، وعبّرت عن معيار الإعجاب بأعمال الفنّ الجذّابة(١)؛ فمنذ عصر اليونان اعتقد الفيثاغوريون «أنّ الجمال هو انسجام في الكون»(٢)، وكان أرسطو يرى «أن النظام والتّناسق والتحدّد هي الخصائص الجوهريّة التي يتألف منها الجمال»(٣).

وبلغ من درجة حماسة الفلاسفة الإغريق لمبدأ التَّناسب في الجمال، أن عبّروا عنه بصيغ عددية، قدمها الفنّانون والفلاسفة عن نموذج الجمال المثالي، وهو ما سمي القطاع الذّهبي الذي صاغه إقليدس؛ وفحواه أنّ النّسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوي النّسبة بين الجزء الأكبر والكل(٤)، واستمرّ هذا المبدأ عبر العصور، فكان الجمال يعزى إلى التَّناسب أو القياس المتوازن أو «التناظر والانسجام والوحدة في الكثرة»(٥).

---

(١) محسن محمد عطية ، غاية الفن، دار المعارف، مصر، ١٩٩١م، ص ١٠ .

(٢) نايف بلوز ، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط٥، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.ص٣٣.

(٣) عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٢هـ/ ١٩٩٢م،ص٩٩.

(٤) محسن محمد عطية: غاية الفن. ص٥٠.

(٥) نايف بلوز: علم الجمال. ص٣٣.

وقد تنبه القدماء إلى أن الجسم البشري أنموذج للتَّناسب؛ حيث إن أطراف الجسم متناسبة ومتناظرة بالنّسبة إلى وسطه، فإذا افترضنا دائرة يمتدّ قطرها بين أعلى الرّأس وأخمص القدمين فإن اليدين الممتدّتين تلامسان محيطها، ودعت هذه الفكرة بعض علماء الجمال إلى تطبيق تناسب أبعاد الجسم البشري على المباني والفنون، «على اعتبار أنّ جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنّسب الصّحيحة»(١)، يقول "جيروم ستولينتز": «كان الفنّ يقدّر على أساس التَّناسب في النحت والعمارة، والوحدة في الموسيقى... وهكذا وضعت في تاريخ العمارة قوانين للتناسب، تحدّد بدقّة رياضية النّسب الصحيحة بين مختلف الأجزاء في تشريح الجسم البشري... ولابد أن تتجسّد هذه السّمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلا»(٢).

ويتحدّث "ستولينتز" عن الحيوية التي يُكسبها الإيقاع العمل الفنِّي من حيث هو «نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكّد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبيّ إلى التأكيد، وإذ نرى التّأكيدات المتكرّرة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللّوحة، فإن العمل يصبح ديناميا»(٣).

غير أن الإيقاع غاية تطمح إليها كل الفنون، وتسعى إلى أن تقبس منه.

---

(١) المرجع نفسه. ص٥٢.

(٢) جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكرياء، المؤسسة العربية للدراسات، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص٦٠٤.

(٣) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص١٠٠. وينظر: محسن محمد عطية: غاية الفن. ص٣١.

على أن التَّناسب لا يقتصر على التَّشابه بين العناصر، ما دام المعيار الذي يدخل في ذلك هو وجود علاقة منتظمة بينها قد تعتمد على التَّقابل أو التّناظر أو الاختلاف، بل إن التوازن بين عناصر العمل الفنِّي يتحقَّق في معظم الأحيان بالتَّقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كلّ مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة"(١).

وهكذا فإن مبدأ التَّناسب لم يكد يغيب عن مختلف النّظريات والاتِّجاهات التي تصدت لتفسير كنه الجمال، وربما كانت إمكانية تجسد هذا المبدأ في تمظهرات مادية ملموسة يعبر عنها بقيم عددية ورياضية، هي ما ساهم في شيوع هذا المبدأ، سعيا من المنظرين إلى الانتقال من الحكم الحدسي الغامض إلى الإدراك المستند إلى براهين علمية قابلة للقياس والتجريب.

٢. التناسب في المباحث البلاغية.

يمكن القول إن التناسب بمفهومه الأوسع هو من أهم المبادئ التي قامت عليها البلاغة العربية، وتظهر ملامح الاهتمام بالتناسب لدى البلاغيين من خلال بعض تعريفات البلاغة نفسها؛ كالذي ذكره صاحب

---

(١) ستولينتز: النقد الفنِّي. ص٣٥٢.

العمدة من أن "البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخره يربط بأوله" (١)، فهذا يشير إلى التناسب بين أجزاء النص.

كما يظهر التركيز على التناسب في تعريف الخطابي للبلاغة بأنها: "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"(٢).

وقام مفهوم الفصاحة على أساس من مبدأ التناسب أيضا؛ فإن هذه الفصاحة لا تتحقق إلا بخلوص المفردة من تنافر الحروف، والغرابة ومخالفة القياس اللغوي(٣)، ومعنى ذلك أن هذه المفردة حققت أنواعا ثلاثة من التناسب على الأقل: تناسب صوتي؛ بخلوصها من تنافر الحروف، وتناسب مع المستعمل من الألفاظ؛ بخلوصها من الغرابة، وتناسب مع المستعمل من قواعد اللغة، حتى تبرأ من مخالفة القياس اللغوي.

---

(١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ١/ ٢٤٨.

(٢) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٤، القاهرة (د ت)، ص٢٩.

(٣) القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٢٦.

ثم إن مصطلحات البلاغيين حفلت بما يدور حول التناسب فيؤدي معناه أو ينحو منحاه؛ فمن المصطلحات البلاغية ذات الصلة بالتناسب، من حيث الدلالة اللغوية على الأقل: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتشابه، والتعادل، والتنسيق، والتوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التناسب نفسه⁽١⁾.

وهذه المصطلحات ذكرناها باعتبار مفهومها اللغوي العام الذي يحمل معنى التناسب أو يقرب منه، وإذا أخذنا كل ما يمت إلى التناسب بصلة، لشمل ذلك أكثر مصطلحات البلاغة وأنواع البديع خاصة؛ إذ أن المحسنات التي عالجها البلاغيون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التماثل أو التخالف بين الوحدات، مما يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفني الجمالي، بل إنه يمكن القول إن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجمالي الخالص من قسيميه، مادام الجمال قد ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفني.

والبلاغيون وإن لم يقفوا عند كل نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفني والتعليل الجمالي، فإنهم انطلقوا من مبدأ أن هذه الأنواع البديعية إنما يؤتى

---

(١) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، بيروت (دت)، ص٦٨٦

بها لتحقيق فنية النص وجماله، فسموها محسنات، وهذه المحسنات ذات غاية فنية وحاجة جمالية تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: "وجه حسن جميع المحسنات اللفظية هو وجه حسن الشعر، وهو التناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التناسب من الاعتدال، والنفس الكاملة مفطورة على محبته"⁽¹⁾.

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: "فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسَنَيْن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد"⁽²⁾.

إن ظواهر البديع مثلت في مجملها تناسبات إيقاعية اهتم بها البلاغيون، وحاولوا اكتشاف أنواعها وقوانينها، فهذه الأنواع البديعية تعتمد - في

---

(١) الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٣٠٥.

(٢) القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٤٥.

مجملها ـ على وجود علاقة ما؛ صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التكرار، يقول محمد عبد المطلب: "مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التكراري الذي يتجلى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدلالي"(١).

والحق أن ظواهر كالسجع، والجناس، والتصريع، والترصيع، وغيرها، إنما هي أشكال متعددة لظاهرة التكرار، ولكن التكرار مصطلح يوحي بالتراكمية، ولا يدل بالضرورة على الانتظام الذي يتحقق به التناسب بين الوحدات أو العناصر المكررة؛ فالعلاقة بين الوحدات الصوتية والتركيبية والدلالية في مختلف أشكال البديع هي علاقة منتظمة على قدر كبير من الانسجام والاتساق.

وكثير من الباحثين المحدثين لاحظوا هذا الجانب واهتموا به، وكل دعاه بما ارتآه، فهو تكرار نمطي عند محمد عبد المطلب(٢)، وموازنات عند محمد العمري(٣)، ومناسبة لفظية عند حازم علي كمال(٤)، وتوازن عند عز

---

(١) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،١٩٩٧م، ص٣٥٢.

(٢) في كتابه: البلاغة والأسلوبية.

(٣) في كتابه: الموازنات الصوتية في التراث.

(٤) في كتابه: المناسبة اللفظية في القرآن الكريم، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (دت).

الدين إسماعيل(١)، وآثر آخرون مصطلح التوازي الذي جاء به جاكبسون، كعبد الواحد حسن الشيخ(٢)، ومحمد صالح الضالع(٣).

ويمكن أن نتناول أنواع التناسب من خلال ثنائية الأصوات والدلالات من جهة، وعلاقات التوافق والتخالف التي تحكم عناصرها من جهة أخرى، فيكون لدينا ثلاث حالات نظرية هي:

- توافق الأصوات وتخالف الدلالات؛ ويمثلها الجناس.
- تخالف الأصوات وترابط الدلالات؛ ويمثلها الطباق.
- توافق الأصوات وتوافق الدلالات؛ ويمثلها التكرار.

غير أن قسما كبيرا من الأصوات لا يرتبط بدلالات معينة ومحددة، ولكن هذه الأصوات ذات قيمة كبيرة في إحداث التناسب الصوتي، من خلال التكرار المتناسب، للصوامت والصوائت، بما ينجم عنه ظواهر عدة كالوزن والقافية والترصيع والسجع، ولذلك نبدأ الحديث عن أشكال التناسب البديعي بهذه الأنواع التي يمكن أن نسميها التناسبات الصوتية، ثم نتناول القسم الآخر الذي سميناه التناسبات الصوتية الدلالية.

---

(١) في كتابه: الأسس الجمالية في النقد العربي.

(٢) في كتابه: البديع والتوازي.

(٣) في كتابه: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢م

١.٢ التناسبات الصوتية .

التناسبات الصوتية من أهم أنواع التناسب في البلاغة العربية وهي تعتمد على التناسب الموقعي للأصوات العربية، حروفا وحركات، أما أبرز الأشكال الداخلة ضمنها، فهي الوزن والقافية والموازنة والسجع والترصيع.

أ/ الوزن : مع أن الوزن لا يذكر ضمن أنواع البديع، فإننا نرى أنه أهم شكل للتناسب الصوتي في البلاغة العربية، إنه يمثل قمة هذا التناسب، بما يحققه من انتظام مثالي للوحدات الصوتية في البيت، والقصيدة، تبعا لذلك.

ولعله لأجل هذا كان للوزن حضوره المتميز في مفهوم الشعر عند القدماء، بل هو عندهم "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"(١)، كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق.

ولاشك أن هذه القيمة التي كانت للوزن عند القدماء مردها إلى مقدار التناسب الذي يحققه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات واطراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحققه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن "التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير

---

(١) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٤١.

المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"(١) كما قال حازم القرطاجني.

إنه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقق من دونه، "فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التماثل بين المجالين"(٢).

ومما يعزز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيين للوزن إنما كان على أساس جمالي صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشعر، فجعل أفضلها أكثرها توفرا على التناسب بين أجزائها، وقد جاء بمصطلحات ثلاثة يمكن أن نعدها معايير لمدى تحقيق الوزن لخاصية التناسب، هي تمام التناسب، وتضاعف التناسب، وتقابل والتناسب، فـ "تمام التناسب مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون ذلك في جزأين متنوعين كـ (فعولن مفاعيلن) في الطويل، وتقابل التناسب، هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن ثالثا فثالث، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة

---

(١) القرطاجني ، منهاج البلغاء، ص٢٦٧.

(٢) الأخضر جمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص ١٧٧.

الفاضلة، وكلما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه"(١).

إن نص حازم السابق هو تكييف مقبول للمبدأ الجمالي الشهير الذي يعزو الجمال إلى الوحدة في التنوع ومحاولة إسقاط لهذا المبدأ على الوزن الشعري، إذ ينطلق صاحب منهاج البلغاء من مبدأ عام هو التناسب، ولكنه لا يغفل الإشارة إلى ضرورة التنويع داخل هذا الإطار العام، وذلك عندما ذكر تضاعف التناسب، الذي يعتمد على التنوع في التفعيلات، ويوضح القرطاجني هذا المفهوم في موضع آخر من كتابه عندما يجعل أنسب الأوزان وأكملها ما كان بين التماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى بأن يكون "متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها"(٢).

وهذا النوع هو منزلة بين منزلتين، أولاهما منزلة "ما لم يقع في شطره تشافع" (٣)، فافتقد بذلك الوحدة، وثانيهما هي منزلة الوزن الذي "وقع التشافع والتماثل في جميعه"(٤) فافتقد بذلك التنوع.

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٥٩.

(٢) نفسه، ص٢٦٧.

(٣) نفسه، ص٢٦٧.

(٤) نفسه، ص ٢٦٧.

وطبيعي أن يكون لدى النقاد والبلاغيين بعد ذلك مقياس جمالي واضحة معالمه، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، ومن أشكال هذا الثراء ما سماه ابن الأثير التوشيح، وهو "أن يبني الشاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف على البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر... فمن ذلك قول بعضهم:

أَسْلِمْ وَدُمْتَ عَلَى الحَوَادِثِ مَارَسَا　　رُكْنَا ثَبِيرٍ أو هِضَابُ حِرَاءِ
وَنَلِ المُرَادَ مُمَكَّنًا مِنْهُ عَلَى　　رَغْمِ الدُّهُورِ وَفُزْ بِطُولِ بَقَاءِ(١).

ويلاحظ أن هذا النوع حقق مبدأ الوحدة في التنوع من خلال خاصيتين اثنتين عندما تحقق فيه انسجام وتناسب تام بين بحرين أو وزنين شعريين مختلفي التفعيلات وتوزيعها على الشطرين، ولكنه في الوقت ذاته حقق التنوع حين لم يرد على وزن واحد.

وبالمقابل ينزل الشعر عن درجة الحسن، كلما بعد وزنه عن تحقيق مبدأ التناسب، كما لو "أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه أو

---

(١) ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ج٢، ص٣٠٠.

يعرضه على العروض، فيصح فيه، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة"(١)، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات، بما يصعب معه تبين وزنه من قِبَل السامع، وذكر المرزباني (ت٣٨٤) منه قول الشاعر:

إنّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خَيَّلَتْ   سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرا مِنْ تَمِيمِ
وَضَبَّةَ الْمُشْتَرِي العَارَ بِنَا   وَذَاكَ عَمٌّ بِنَا غَيْرُ رَحِيمِ
لا يَنْتَهُونَ الدَّهْرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا   قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ حَافَاتِ الأَدِيمِ
وَنَحْنُ قَوْمٌ لَنَا رِجَالٌ   وَثَرْوَةٌ مِنْ مَوَالٍ وَصَمِيمِ
لاَ نَشْتَكِي الوَحْمَ فِي الحَرْبِ وَلاَ   نَئِنُّ مِنْهَا كَتَأْنَانِ السَّلِيمِ(٢)

فهذه الأبيات أثقلت بالزحافات والعلل حتى غدا من العسير تبيُّن وزنها.

إن قدماء النقاد والبلاغيين لم يجانبوا الصواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشعر والفيصل بينه وبين النثر، فهذه الحقيقة، تكاد تكون من المسلمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن "تأكيد الدورة الصوتية

---

(١) المرزباني محمد بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٢٥م/ ١٩٩٥م، ص١٠٣.

(٢) نفسه، ص١٠٣.

التي هي جوهر الشعر"(١)، فهذه الدورة الصوتية هي التي تجعل النص الشعري "قابلا للتجزؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتي تكفي لأن توجد تقابلا جذريا بين الشعر والنثر".

وعلى العموم فإن الوزن الشعري مثل عند القدماء الصورة المثلى للتناسب الصوتي في الشعر، وقد أجمعوا على أثره الجمالي الغامض، وردوه إلى التناسب الذي يحققه، وهو وإن كان سمة خالصة للشعر، فإن النثر قد يقبس منه، كما في الموازنة والسجع والترصيع.

ب/ القافية: القافية هي من أهم أشكال التناسب الصوتي بعد الوزن وقد عدها ابن رشيق "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"(٢)، فالقافية مثلت عند القدماء ـ إلى جانب الوزن ـ أحد ثوابت الشعر ومقوماته إذ الكلام "لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"(٣).

وبرغم بعض الاختلاف بين القدماء في ضبط مفهوم القافية وحدودها فإنهم كانوا متفقين بشأنها على مبدأين على الأقل:

ـ أنها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة.

---

(١) جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٤٤.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٥٩.

(٣) نفسه، ج١،ص١٥٩.

ـ أنها ذات طبيعة جمالية، كالوزن،فحسن الشعر يرجع إلى "إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع"(١)، فالتناسب الذي يحققه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصوامت والصوائت فيه أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات.

ويمكن أن يتحقق التناسب الصوتي على المستوى الأفقي أيضا في ما عرف لدى البلاغيين بالتصريع، وقد ذكر ابن رشيق أن "المصرّع أدخل في الشعر، وأقوى من غيره"(٢)، وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت، بما يعني صورة أكمل للتناسب.

وقد شبه بعض القدماء القوافي تشبيها له مغزاه، عندما قالوا إنها "حوافر الشعر"(٣)، وهذا يحيل إلى آثار الحوافر على الأرض "فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين، وكذلك القوافي، فهي ترسم مجرى الأبيات، تتكرر في العروض والضرب، فتحدد شطرين متساويين، ثم تتوالى فارضة أن تتساوى الأبيات التالية في شطريها، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان، هما

---

(١) الرماني علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٤، القاهرة، (دت)، ص٩٨، ٩٩.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٥٩.

(٣) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١ ص٣٨.

خط الصدر وخط العجز، فكأن الشاعر يقفز من بيت إلى بيت كما يقفز الفرس بين خطوة وخطوة"(١).

إن هذا التماثل هو الذي يؤسس للقافية شرعية وجودها ويمكنها من أداء ما يتوخى منها من قيم فنية وآثار جمالية، وعلى ذلك يكون حظها من الجمال بقدر ما يتحقق من انسجام وتماثل بين مكوناتها، يقول حازم القرطاجني: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ... ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ... ومن ذلك أيضا وجوب التزام حروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي وبين حرف الروي"(٢).

إن هذه الضوابط تبدو معايير جمالية للقافية، وبناء عليها يكون كل إخلال بمبدأ من مبادئ تناسب القافية إخلالا بأحد هذه المعايير الجمالية ، أو عيبا من عيوبها باصطلاح البلاغيين، ومما ذكروه من ذلك، الإقواء والإكفاء والسناد (٣).

---

(١) نفسه، ص٣٨.

(٢) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٧٢.

(٣) المرزباني، الموشح، ص١٩.

فالإقواء: رفع بيت وجر آخر، كقول النابغة:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا　　وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْوَدُ
لاَ مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلاَ أَهْـــلاً بِهِ　　إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ(١)

والإكفاء: اختلاف حرف الروي، قال المرزباني: أنشد ني أبو عبيدة لجواس بن جرهم.

قُبِّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغْ　　كَأَنَّهَا كُشْيَةُ ضَبٍّ فِي صُقُعْ(٢).

وأما إذا اختلفت الحركة التي قبل الروي، فهو السناد(٣).

وفي كل عيب من هذه العيوب التي اصطلح عليها النقاد والبلاغيون، نجد ثمة إخلالا بشرط من الشروط التي حددّها حازم القرطاجني لكمال القافية وحسنها، وخرقا لما سماه أبو العباس ثعلب (ت٢٩١) اتساق النظم(٤)، عندما ذكر عيوب القافية.

وعلى الرغم من أن القافية ذات طبيعة صوتية في الأساس فإن لها صلة بالمعنى، فبين "تشابه أو تطابق الصوت، واختلاف أو تضاد المعنى يكمن

---

(١) نفسه، ٢٥.

(٢) نفسه، ص٢٧.

(٣) نفسه، ص٢٠.

(٤) ثعلب أبو العباس، قواعد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة، ١٤١٧/ ١٩٩٦، ص٤٠.

البعد الجمالي للقافية، كما ذهب إليه هوبكنز(١)، وهي بذلك نوع من الجناس بصفة عامة، بل إنها أصل له كما سيأتي، فالقافية ترتبط بالتماثل على مستوى الأصوات، ولكنها ترتبط باختلاف الدلالة وتنوعها بين الكلمات التي تتضمنها، وعلى ضوء هذا يمكن أن ندرك سبب أن جعل البلاغيون من عيوب القافية الإيطاء، أو تكرير القافية بمعنى واحد(٢)؛ لأن هذا التكرير المتماثل يلغي مبدأ التنوع، بل إن مجرد إعادة استعمال كلمة في القصيدة، وإن اختلف معناها، هو من إيطاء القافية، كما هو ظاهر من كلام المرزباني"(٣)، فلابد من توفر قدر من الاختلاف الصوتي أيضا.

وفي المقابل لم يستحسن البلاغيون الاكتفاء في تحقيق التماثل الصوتي، بما يمكن أن تحققه الضمائر ما دامت ليست من صميم الكلمة، بل اشترطوا في ما كان من كافات الضمائر وتاءات التأنيث "أن يلتزم قبلها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها"(٤) كما نص عليه صاحب المنهاج، فالصورة المثلى للقافية عندهم فيما يبدو، هي أن تكون جزءا من أصل الكلمة، وأن يستعمل شكل هذه الكلمة مرة لا غير، وفي هذا كله تحقيق لمبدأ الوحدة في التنوع.

---

(١) نفسه، ص٣٦١.

(٢) ثعلب أبو العباس ، قواعد الشعر، ص٤٣.

(٣) المرزباني، الموشح، ص٢٠.

(٤) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٧٤.

وهكذا يمكن القول إن الوزن والقافية هما أهم مظاهر التناسب الصوتي، ويمكن القول إن الوزن يقوم على تناسب توزيع الحركات بين شطري البيت، أو بين البيت والأبيات الأخرى في القصيدة، بينما تقوم القافية على تماثل الحروف، وهذا الأمر يجعل الوزن والقافية ـ فيما نرى ـ أصل جميع أشكال التناسب الصوتي الأخرى، فهي قائمة إما على تناسب توزيع الحركات إلى السكنات؛ كما في الموازنة، وإما على تشاكل الحروف؛ كما في السجع والتصريع، ولزوم ما لا يلزم، أو عليهما معا؛ كما في الترصيع.

ج/ الموازنة: الموازنة كما عرفها ابن الأثير "هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"(١)، فالموازنة شبيهة بالوزن الشعري من هذه الناحية، حيث تعتمد على تناسب توزيع الحركات بالنسبة إلى السواكن، ولكنها تكون بين الكلمات لا الأبيات وقد عد القزويني الموازنة أحد أنواع السجع، وسماه سجع الموازنة، وعرفه بقوله: "أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالى: ﴿وَنَمَارِقُ مَصۡفُوفَةٞ ﴿١٥﴾ وَزَرَابِيُّ مَبۡثُوثَةٌ ﴿١٦﴾﴾ [الغاشية: ١٥، ١٦](٢)

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص ٢٦٩.

(٢) القزويني، الإيضاح، ص٣٢٨.

أما التأثير الجمالي للموازنة، فمرده - كما ذكر ابن الأثير - إلى ما تقوم عليه وتحققه في الكلام من تناسب واعتدال بين أجزائه، فـ "إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان"(١).

والموازنة كما يبدو من تحليلات البلاغيين تتعلق بالوزن الصرفي للكلمات لا الوزن العروضي، وبرغم المناسبة بينهما فإن الوزن الصرفي أخص من الوزن العروضي؛ لأن الحركات تتكافأ في ميزان الصرف، وعلى ذلك تكون الموازنة - لا سيما في شكلها التام - أمرا زائدا على تحقق الوزن الشعري في البيت، فبيت أبي تمام:

مَهَا الوَحْشِ إِلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسُ   قَنَا الخَطِّ إِلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِلُ

كان يمكن أن يرد الشطر الثاني فيه موزونا عروضيا وغير متشابه الألفاظ من حيث الوزن الصرفي مع الشطر الأول.

وعلى العموم فإن الموازنة، إحدى ظواهر التناسب الصوتي التي يمكن إلحاقها بالوزن العروضي، لما بينهما من صلة وتداخل، وهي لاشك، تؤدي ما يؤديه الوزن من إيقاع صوتي، ولكن الموازنة لا تقتصر على الشعر، بل تمتد إلى النثر أيضا.

د/ **السجع**: يقوم السجع على تماثل الصوامت بين كلمتين أو مجموعة

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص٢٦٩.

من الكلمات فهو: "تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"(١) وقد عد البلاغيون الأسجاع من النثر كالقوافي في الشعر"(٢).

ومعلوم أن القافية تقوم على تماثل الحروف الصوامت بالأصل، غير أن السجع لم يقتصر على النثر بل امتد إلى الشعر أيضا، قال أبو هلال العسكري: "وقد أعجب العربَ السجعُ حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم وسجعا في سجع"(٣)، وفي هذه الحالة يتضافر السجع والقافية لتحقيق نسبة أكبر من التناسب، من خلال الأحرف المتماثلة أفقيا بالنسبة إلى السجع، وعموديا بالنسبة إلى القافية، وعليه يمكن أن نلحق بالسجع في هذه الحالة كلا من التصريع ولزوم ما لا يلزم، بوصفهما تعزيزا للتناسب، بزيادة عدد الوحدات المتماثلة في الشعر خاصة، لذلك جعل القزويني التصريع ولزوم ما لا يلزم نوعين من السجع.(٤)

وقد اشتهر تصريع مطالع القصائد حتى ليكاد يكون ظاهرة عامة عند الشعراء نظرا إلى أهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي من خلال البيت الأول

---

(١) القزويني ، الإيضاح، ص٣٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٢٥.

(٣) العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص٢٨٩.

(٤) القزويني، الإيضاح، ص٣٢٦، ٣٢٩.

في القصيدة، يقول حازم القرطاجني: "إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة، قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"(١)، غير أنه لا يمكن اختصار القيمة الفنية للتصريع في الإعلام بالقافية قبل كمال البيت(٢)،بل ينبغي أن ينظر إلى التصريع في إطار التناسب الصوتي الذي تقوم عليه لغة الأدب، ولغة الشعر خاصة وما يحرص الشاعر عليه من توفير النغم الموسيقي، جذبا للأسماع وأسرا للنفوس وتشويقا إلى متابعته والمتعة بشعره.

ولئن كان التصريع تكثيفا للتناسب والتماثل على المستوى الأفقي يخص البيت الواحد، فإن النوع الثاني أو لزوم ما لا يلزم هو تكثيف للتماثل على المستوى العمودي إلى جانب القافية بأن "يلتزم الشاعر حرفا مخصوصا قبل حرف الروي من المنظوم أو حركة مخصوصة"(٣)، وهو نوع من تمديد القافية أو توسعها بما يجعل وقعها أقوى، مثلما تقوى النبرة الدورية للإيقاع في الموسيقى إذا زيد في قوتها.

---

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٨٣.

(٢) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص٢٣٥.

(٣) العلوي يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ط١، صيدا بيروت، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م، ج٢، ص٢٠٩.

وبهذا يمكن أن ندرك أن التصريع والسجع والقافية ولزوم ما لا يلزم كلها تنوعات لظاهرة واحدة هي التماثل بين أحرف أواخر الكلمات في النثر أو الشعر، ولكن القافية تتميز بأنها تختص بالشعر، بينما نجد الأنواع الأخرى في الشعر والنثر جميعا.

القافية تعتمد على اطّراد التماثل العمودي للأحرف، أما السجع والتصريع، فالتماثل فيهما يكون أفقيا، سواء في النثر أم في الشعر، ولذلك فهما لا يتصفان بالاستمرار والاطّراد الذي تكون عليه القافية، لاسيما في الشعر القديم، وينفرد لزوم ما لا يلزم باعتماده على التناظر الأفقي إذا ورد في الشعر؛ لأنه يتبع القافية عادة؛ ولكنه في النثر يلحق بالسجع والتصريع في قيامه على التناظر الأفقي.

هـ/ الترصيع

الترصيع هو أكثر الأنواع الصوتية تحقيقا للتناسب، لأنه يعتمد على اتفاق الأوزان والقوافي معا، وقد عرفه ابن الأثير بقوله: "هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"(١)، ومثّل له بقوله تعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ۝١٣ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ﴾[الغاشية: ١٣، ١٤]. وهو بهذا المفهوم ينطبق على ما سماه العلوي السجع المتوازي(٢).

---

(١) ابن الاثير ج١، ص٢٥٥.

(٢) العلوي الطراز، ج٣، ص١٢.

والطبيعة الجمالية للترصيع تتجلى من دلالة المصطلح ذاته، فـ "هو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر"(١).

وقد قسم العلوي الترصيع إلى نوعين: ترصيع كامل وترصيع ناقص؛ فالكامل "هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الأوزان والقوافي من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة ولا نقصان"(٢)، أما الترصيع الناقص فهو "أن يختلف الوزن وتستوي الأعجاز"(٣).

غير أن الترصيع لا ينبغي أن يكون في جميع النص أو في أكثره، بل يكون على قلة حتى يتحقق أثره الجمالي، قال العسكري بعد أن عرّف الترصيع وجاء بأمثلة له: "ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا... فإذا كثر وتوالى دل على التكلف"(٤)، وإلى هذا ذهب ابن الأثير حين رأى أن "هذه الأصناف من التصريع والترصيع والتجنيس وغيرها

---

(١) ابن الأثير،المثل السائر، ج١، ص٢٥٥.

(٢) العلوي، الطراز، ج٢، ص١٩٤.

(٣) نفسه ،ج٢، ص١٩٥.

(٤) العسكري، الصناعتين، ص٤١٩.

إنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية"(١).

والتوجيه الجمالي لهذا الحكم هو أن هذه الأنواع كلها مبنية على التماثل، فإذا كثرت افتقد العمل مبدأ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

وذكر ابن الأثير من ضوابط السجع "أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها"(٢)، وهذا المقياس قريب مما اشترطوه للقافية بأن لا تتكرر بمعنى واحد(٣)، والداعي إلى هذا في الحالتين هو مطلب التنوع واجتناب التكرار المتماثل للوحدات، فإذا حدث تكرار الوحدة الصوتية، فلابد من أن تكون بمعنى جديد، غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، وإذا كان تكرار الوحدات لفظا ومعنى مقبولا في بعض السياقات، فإنه في مواضع كهذه

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص٢٣٥.

(٢) نفسه، ج١، ص١٩٥.

(٣) ثعلب أبو العباس، قواعد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة، ١٤١٧/ ١٩٩٦م، ص٤٣.

يبدو إجراء غير محبّب، ويتجلى هذا أكثر في الجناس الذي تتضح فيه معالم البعد الدلالي، وتبرز جنبا إلى جنب مع المظهر الصوتي.

وعلى العموم فإن ظواهر التناسب الصوتي تنبني كلها على المبدأين اللذين يقوم عليهما الوزن والقافية، أي تناسب الحركات إلى السكنات في الوزن، وتماثل الصوامت في القافية، فمن النوع الأول: الوزن والموازنة، ومن النوع الثاني: السجع، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم، أما الترصيع فهو يقوم على اجتماع نوعي التناسب.

فإذا كان الشعر يقوم على خاصيتي الوزن والقافية وهما نوعان من التناسب الصوتي، فإن الترصيع ينتج عن تحقق الموازنة والسجع، وهذا يعني أن الترصيع هو نوع من الاختزال لبنية الشعر، وأن بنية الشعر هي المثل المحتذى في لغة النثر الأدبي، من خلال كثير من الظواهر المتصلة بالوزن والقافية، وهما أصلاَ التناسبات الصوتية.

٢.٢ التناسبات الصوتية الدلالية

هناك قسم آخر يضم عدة أنواع بديعية، قائمة في الأساس على مبدأ التناسب، ولكنها تتميز عن الأخرى بوجود الدلالة طرفا أساسيا ضمن بنيتها وعلاقاتها إلى جانب الصوت، ولذلك سميناها التناسبات الصوتية الدلالية، و يمكن النظر إليها من الجانبين الصوتي والدلالي من جهة، ونوع العلاقة التي تحكمهما (توافق أو ترابط أو تخالف)، وعلى ذلك فإن لدينا ثلاثة أنواع أساسية:

أ/ التوافق الصوتي والتخالف الدلالي؛ ويمثل هذا النوع الجناس.

ب/ التخالف الصوتي والترابط الدلالي؛ ويمثله الطباق.

ج/ التوافق الصوتي والتوافق الدلالي؛ وتدخل ضمنه أنواع التكرار.

أ/ التوافق الصوتي والتخالف الدلالي (الجناس)

الجناس في مفهومه العام "أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"(١)، أي إنه في الأصل توافق شكلي بين كلمتين من الناحية الصوتية مع اختلاف دلالتيهما، ولذلك جعله ابن رشيق أحد أنواع المشترك(٢)، أما ابن الأثير فجعله هو المشترك، وما عداه ليس من التجنيس(٣).

غير أن الجناس لم يقتصر على الصورة التي تمثل الجناس التام، وإنما ألحق به كل ما لوحظت فيه مناسبة صوتية بين كلمتين مما سمي جناسا ناقصا، كأن يختلف اللفظان في أنواع الحروف أو أعدادها أو هيئاتها أو ترتيبها.

وقد يتفق اللفظان في الصيغة ويختلفان في النوع الصرفي، وهذا النوع سماه القزويني الجناس المستوفى، كقول أبي تمام:

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص٢٣٩.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٤٧.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج١،ص ٢٣٩.

مَا مَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فإنه   يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بنِ عَبْدِ اللهِ(١).

ولقد احتفى البلاغيون بالجناس وتحدثوا عن طبيعته الجمالية، فقال ابن الأثير: "اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام"(٢)، وقال العلوي: "... وهو من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس" (٣)، وحاول بعض البلاغيين تلمس أسباب جمال هذا الأسلوب، واعتمدوا في ذلك على الجوانب النفسية عند المتلقي، والطريقة الخاصة في الإبلاغ، والمفاجأة التي يتكشف بها الجناس عن معنى لم يكن ينتظره، يقول عبد القاهر الجرجاني: "... النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة وهي حسن الإفادة، مع أن صورته صورة التكرير والإعادة... كقوله:

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيى بن عبد الله

أو المرفو الجاري هذا المجرى، كقوله:

....   أو دَعَانِي أَمُتْ بِمَا أَوْدَعَانِي "(٤)

---

(١) القزويني، الإيضاح، ص٣١٩.

(٢) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص٢٣٩

(٣) العلوي، الطراز، ج٢، ص١٨٥.

(٤) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، (د د)، (د ت)، ص١٢.

ومن صور الجناس التي وقف عندها عبد القاهر بالتعليل، قول أبي تمام:

يَمُدُّونَ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمِ   تَصُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ

وقول البحتري:

لَئِنْ صَدَفَتْ عَنَّا فَرُبَّتَ أَنْفُسٍ   صَوَادٍ إِلَى تِلْكَ الوُجُوهِ الصَّوادِفِ

حيث قال بعد أن أورد هذين البيتين: "... إنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب، أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخييل، وفي ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه"(١)، ونلحظ هنا اعتماد عبد القاهر في تعليل حسن الجناس على جانب المفاجأة، وهو جانب لا نجد له حضورا كثيرا في ما سميناه التناسب، ولكن الجناس، يقوم في شقه الصوتي على مبدأ التناسب، ويقوم في شقه الدلالي على المفارقة، وبذلك جمع بين التشاكل والتباين معا، وهذا هو سره الجمالي وقيمته الفنية؛ فلئن كان الأصل أن يكون لكل مفهوم منطوق واحد محدد، فإن الجناس

---

(١) نفسه، ص١٣.

يخرق هذه القاعدة، "إذ يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي، ويفترقان في الدلالة، التي تدق فيها الحدود الفاصلة بينهما، إلى أن يُعمل المتلقي عقله ليتوصل إلى غاية هذه البنية اللفظية... التي تتضمن مفارقة تعبيرية"(١).

وهكذا تؤدي الأصوات في الجناس وظيفتين: تحقيق التناسب والائتلاف بين الألفاظ المتجانسة، بما يرافقه من تجاوب موسيقي، يطرب الأذن، وإحداث المفارقة الدلالية، من خلال اختلاف المعنى بين تلك الألفاظ، والتلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنِّس، لاختلاب الأفكار واختداع الأفكار، فبينما هو يريك أنه سيعرض عليك معنى مكررا ولفظا مرددا لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة، إذ هو يروغ منك فيجلو عليك معنى مستحدثا يغاير ما سبقه كل المغايرة(٢).

وعلى العموم فإن الجناس يقوم على تناسب صوتي، يتجسّد من خلال تماثل أو تقارب وحدتين صوتيين، ولكن هذا التشاكل الصوتي، يرافقه اختلاف في الدلالة، وهذا هو مكمن المفارقة التي يحققها الجناس، ويعزى إليها سرّه الفنّي، وبعده الجمالي.

---

(١) سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م، ص٥٣.

(٢) ينظر: علي الجندي ، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، (دت)، ص٣٠،٢٩.

ب/ التخالف الصوتي والترابط الدلالي (الطباق)

عرف العسكري المطابقة بأنها: "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت... مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار، والحر والبرد"(١)، وقد مثل لها السكاكي بقول الشاعر:

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ

وذكر منها قوله تعالى﴿ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلۡمُلۡكِ تُؤۡتِي ٱلۡمُلۡكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلۡمُلۡكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُۖ بِيَدِكَ ٱلۡخَيۡرُۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ٢٦ ﴾[آل عمران: ٢٦] (٢)

فالطباق هو ورود الألفاظ متضادة من الناحية الدلالية، مختلفة من الناحية الصوتية، وبهذا يختلف هذا النوع عن التضاد المعروف الذي تتماثل فيه الألفاظ وتتضاد دلالتها، ومن جهة أخرى يختلف الطباق عن الجناس في البنية الصوتية؛ من حيث إن الجناس يعتمد على التماثل الصوتي، بخلاف الطباق، وفي جانب الدلالة يقوم الجناس على مجرد التخالف الدلالي، بينما يتطلب الطباق التضاد الدلالي في الأصل، ولهذا قال ابن الأثير إن "المطابقة في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ"(٣).

---

(١) العسكري، الصناعتين، ص٣٣٩.

(٢) السكاكي أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص٤٢٣.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص٢٤٤.

غير أن الطباق قد يمتد إلى ما هو أكثر من الألفاظ المفردة ليشمل التركيب، وقد سمّاه البلاغيون في هذه الحالة مقابلة. وهي "أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما ... كقوله عزوجل: ﴿فَأَمَّا مَنۡ أَعۡطَىٰ وَٱتَّقَىٰ (٥) وَصَدَّقَ بِٱلۡحُسۡنَىٰ (٦) فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلۡيُسۡرَىٰ (٧) وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسۡتَغۡنَىٰ (٨) وَكَذَّبَ بِٱلۡحُسۡنَىٰ (٩) فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلۡعُسۡرَىٰ (١٠)﴾ [الليل: ٥-١٠]، لما جعل التيسير مشتركا بين الإعطاء والاتقاء والتصديق، جعل ضده وهو التعسير مشتركا بين أضداد تلك؛ وهي البخل، والاستغناء والتكذيب"(١)، ومعنى هذا أن الطباق أعم من المقابلة، ولذلك جعلها السكاكي والقزويني داخلة فيه وشكلا من أشكاله.

وقد جعل القرطاجني التقابل الشكلي عنصرا مساعدا، للتقابل الدلالي في الطباق، حين تحدث عن تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في الكلام ثم قال: "وإذا أمكن تقابلهما فهو أحسن"(٢)، أي إن السمة المثلى للطباق، هي أن يتساند فيه التقابل الشكلي والتقابل المعنوي، وفي هذه الحالة قد يتداخل الطباق مع أنواع بلاغية أخرى.

من ذلك أن ابن رشيق ذكر من أمثلة المقابلة قول النابغة الجعدي:

فَتَى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ عَلَى أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوءُ الأَعَادِيَا

---

(١) السكاكي، مفتاح العلوم، ص٤٢٤.

(٢) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٥٢.

حيث قابل (يسر) بـ (يسوء) و(صديقه) بـ (الأعادي)⁽¹⁾، ونلاحظ أن هذه المقابلة وردت في سياق أسلوب بلاغي هو توكيد المدح بما يشبه الذم.

أما القيمة الجمالية لأسلوب الطباق والمقابلة، فتكمن في خلق نوع من المفاجأة أو الغرابة أو كسر العادة، بأن يأتي الشاعر بحركة مغايرة ينتقل فيها من موقف إلى موقف آخر مضاد، مما يخلق نوعا من التوتر والنشاط، فتنبثق عن ذلك دلالات واسعة، ويفتح آفاق الإيحاء والخيال⁽²⁾.

إن الطباق يكشف عن الأوجه المتناقضة في الحياة وأشيائها؛ من حياة وموت، وليل ونهار، وظلمة ونور، وبياض وسواد، وفرح وحزن، وصغير وكبير، وذكر وأنثى، وغيرها من الثنائيات التي تعمق شعور المتلقي وإحساسه بما يعرض عليه من خلال اللغة التي لا يقل ما يتوخى منها من إمتاع عما يراد بها من إبلاغ، والمبدأ الجمالي يظل هو هو؛ توسل بالمفاجأة وجمع بين المفارقات والمتناقضات التي يغدو اجتماعها وتوحدها في النهاية نوعا من التناسب الممتع أو الإمتاع المتناسب. يقول برند شبلنر: "من

---

(١) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص ٣٥٠.

(٢) ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م، ص١٤٧.

الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال؛ وهما الانسجام والاختلاف"⁽¹⁾.

وعلى العموم فإن الطباق والمقابلة هما وجه من أوجه التناسبات الصوتية الدلالية التي تقوم عليها كثير من ألوان البديع، وتكتسب منها قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية.

ج/ التوافق الصوتي والتوافق الدلالي(التكرار)

يندرج التكرار ضمن النوع الثالث الذي يتسم بالتوافق الصوتي والتوافق الدلالي؛ حيث تتكرر الكلمة أو التركيب، مرة أو أكثر في النص بأشكال مختلفة.

وقد تباينت مواقف البلاغيين من ظاهرة التكرار، بين مادح وقادح؛ فالتكرير عند الفراء في صورته العامة "غاية في القبح، ويأخذ بهذا الرأي ابن رشيق حين يعتبر التكرار في اللفظ والمعنى جميعا هو الخذلان بعينه"⁽²⁾، وقال الحموي: "إن الترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك"⁽³⁾.

---

(١) برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (دت)، ص١١٧.

(٢) عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص١٤٢.

(٣) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص٣٠٤.

ولكن هذاالرأي المقلل من شأن التكرار، المخرج له من ألوان البديع لم يكن محل إجماع البلاغيين؛ فالتكرار أسلوب فرض نفسه في النصوص الأدبية الراقية عامة، وفي القرآن الكريم خاصة، وهو ما جعل البلاغيين يدرجونه ضمن أنواع البديع، وقد قسم الخطابي التكرار إلى ضربين: "أحدهما مذموم؛ وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنه حينئذ يكون فضلا من القول ولغوا، والضرب الآخر ماكان بخلاف هذه الصفة"(١) ، وإلى الضرب الثاني ينتمي التكرار في القرآن الكريم، فهونوع من الإطناب لا يمكن أنْ يُكتفى فيه بالإيجاز، "فإنّ ترك التكرار في الموضع الذي يقتضيه وتدعو الحاجة إليه فيه، بإزاء تكلف الزيادة في وقت الحاجة إلى الحذف والاختصار"(٢).

وجعل الباقلاني التكرار من أنواع البديع أيضا، وذكر منه قول الشاعر:

هَلاَّ سَأَلْتَ جُمُوعَ كِنْـ   دَةَ يَوْمَ وَلَّوْا أَيْنَ أَيْنَا

وقول الآخر:

وَكَانَتْ فِزَارَةُ تَصْلَى بِنَا   فَأَوْلى فزارة أولى فزارا(٣)

---

(١) الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص٥٢.

(٢) نفسه، ص٥٢.

(٣) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص٩١.

وهكذا مال البلاغيون إلى تفضيل التكرار الذي يحمل جديدا للنص، ولا يكتفي بإعادة الوحدة بشكلها ومضمونها، بل إنهم فطنوا إلى أن التكرار لا يكاد يرد إلا وقد حمل جديدا للنص وللمتلقي، وكأن ورود التكرار في القرآن الكريم هو الذي نبههم على هذا الأمر، ولذلك ذكر بعض البلاغيين والمفسرين أن قوله تعالى في سورة الرحمن: ﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝١٦ ﴾ [الرحمن: ١٦] إنما تكرر "لأنه تعالى ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كل نعمة بهذا القول، ومعلوم أن الغرض من ذكره عقيب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى"(١).

وقد عالج البلاغيون ظواهر التكرار ضمن مسميات شتى، كالإرصاد، والتوشيح، والترديد والتصدير، ورد الأعجاز على الصدور، ولكن هذه المصطلحات ترجع إلى أصل واحد عام هو التكرار؛ فأبو هلال العسكري تحدث عن التوشيح، وعرفه بـ "أن يكون مبتدأ الكلام لُينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرا أو عرفت رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه"(٢)، ثم تحدث عن رد الأعجاز على الصدور وقسمه أقساما ثلاثة:

أ- أن يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأولَ؛ مثل قول الشاعر:

---

(١) القزويني، الإيضاح، ص١٧٨.

(٢) العسكري، الصناعتين، ص٤٢٥.

يُلْقَى إِذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَمًـــا   فِي جَيْشِ رَأْيٍ لاَ يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

ب – أن يوافق أول كلمة منها آخر كلمة في النّصف الأخير؛ كقول الشّاعر:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَلْطِمُ وَجْهَــهُ   وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي الوَغَى بِسَرِيعِ

ج – أن يكون في حشو الكلام؛ كقول الآخر:

أَصُدُّ بِأَيْدِي العِيسَ عَنْ قَصْدِ دَارِهَا   وَقَلْبِي إِلَيْهَا بِالمَوَدَّةِ قَاصِدُ (١).

أما ابن رشيق، فقد جاء بمصطلح التصدير، وعرّفه بأنه رد أعجاز الكلام على صدوره، ونقل الأقسام الثلاثة التي ذكرها العسكري بشواهدها، ونسب التقسيم إلى عبد الله بن المعتز(٢).

وسمّى ابن الأثير هذه الظاهرة الإرصاد، وهو عنده "أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له؛ أي أعدها في نفسه، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي في قافيته"(٣).

ومن الإرصاد عند ابن الأثير قول البحتري:

أَحلّتْ دَمِي مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ وَحَرَّمَتْ   بِلاَ سَبَبٍ يَوْمَ اللِّقَاءِ كَلاَمِي
فَلَيْسَ الــــذِي حَلَّلْتِهِ بِمُحَلَّــلٍ   وَلَيْسَ الَّذِي حَرَّمْتِهِ بِحَرَامِ(١)

---

(١) نفسه، ص٤٢٩، ٤٣١.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص٣٣٧.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر، ج٢، ص٢٩٢.

ولئن اتسم موقف بعض البلاغيين بالتردد إزاء التكرار وفنيته ، فإن أكثرهم يعترفون بما لهذا النوع من فضل، والدليل على ذلك هو إدراجهم له ولبعض ظواهره ضمن ألوان البديع، وهم متفقون على القيمة الفنية لأشكاله من إرصاد، وتوشيح، ورد للأعجاز على الصدور؛ ذلك أنَّ هذه الأنواع من وسائل تحقيق التناسب والانسجام بين مكونات النص، فـ "خير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ومعانيه وألفاظه ... فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة"⁽²⁾، وهذا يبرز قيمة التكرار في تحقيق تناسب النص وانسجامه.

وقريب من هذا التعليل ما ذكره ابن رشيق من أن رد الأعجاز على الصدور يجعل الكلام "يدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر... ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"⁽³⁾ .

إنّ البراعة الفنية لأسلوب الإرصاد، أو رد الأعجاز على الصدور مردها إلى "تآلف تلك المنظومة المتكررة من المقاطع، ولذا فإن التوازي في

---

(١) نفسه، ج٢، ٢٩٢.

(٢) العسكري، الصناعتين، ص٤٢٥.

(٣) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص٣٣٧.

مثل هذه الألوان الفنية، بهذا المعنى يعتبر امتدادا لمبدأ ازدواجية النماذج المميزة للنطق، كما أن التكرار هنا مقصود لذاته، بغية إيجاد هذا النمط الفني من التعبير"(١).

ويركز عز الدين إسماعيل على التناظر الماثل في رد العجز على الصدر رامزا له بـ (أ ب جـ، جـ ب أ)، حيث تمثل الأحرف (أ، ب، جـ) الوحدات التي تخضع للتكرار، ملاحظا أن "العناصر التي اشتملت عليها هذه الصورة قد بدأت وانتهت بعنصر واحد، فهي كالحلقة التي التقى طرفاها، فبدايتها هي منتهاها، وإذا أنت عرفت البداية فقد عرفت النهاية"(٢).

فالتكرار بمختلف صوره لا يمكن أن يفصل عن باقي أنواع التناسب التي عرضنا لها، سواء أكانت صوتية خالصة، كالوزن والقافية والسجع وغيرها، أم كانت صوتية دلالية كالجناس والطباق وغيرهما، فكلها تساهم في تحقيق الترابط والتناسب بين مكونات النص؛ شعرا كان أم نثرا.

وخلاصة القول أن الأنواع التي رصدها البلاغيون تقوم في عمومها على تناسب بين طرفين أو أكثر في النص، وهي تحقق هذا التناسب بوصفه مقياسا جماليا له أهميته في التأثير الإيجابي في المتلقي وكسب تفاعله

---

(١) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، ط١، القاهرة، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص٤٨.

(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٠٤.

وإعجابه، ومما يؤيد هذه النتيجة، أن تلك المحسنات البديعية ارتبطت عند أكثر البلاغيين، بما أسموه المناسبة، والملاءمة والترابط والتلاحم.

قائمة المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم. برواية حفص عن عاصم. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف. المدينة المنورة. ١٤٢٦هـ.

٢. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ. دار القلم العربي. ط١. حلب. ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

٣. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر. تحقيق: كامل محمد عويضة. دار الكتب العلمية. ط١. بيروت. ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٨م.

٤. أحمد الشايب: الأسلوب. مكتبة النهضة المصرية. ط١٢. القاهرة. ١٩٩٨م.

٥. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها. مكتبة لبنان ناشرون. ط٢. بيروت. ٢٠٠٠م.

٦. الأخضر جمعي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ١٩٩٩م.

٧. أميرة حلمي مطر: مقدّمة في علم الجمال. دار الثقافة. القاهرة. ١٩٧٦م.

٨. الباقلاني أبو بكر: إعجاز القرآن. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ط١. ١٩٩٣م.

٩. ثعلب أبو العباس: قواعد الشّعر. تحقيق: عبد المنعم خفاجي. الدار المصرية اللبنانية. ط١. القاهرة. ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.

١٠. الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد رشيد رضا. (دد). (دت).

١١. دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رضوان مهنا. مكتبة الإيمان. القاهرة. (د ت).

١٢. الجرجاني علي بن محمد: كتاب التَّعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. ط٤. بيروت ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

١٣. الجرجاني محمد بن علي: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تحقيق: عبد القادر حسين. دار نهضة مصر. القاهرة. ١٩٨٢م.

١٤. الخطابي حمد بن محمد: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. ط٤. القاهرة (د ت).

١٥. ابن رشيق الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. تحقيق: عبد القادر أحمد عطا. دار الكتب العلمية. بيروت. ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

١٦. الرماني علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله. ومحمد زغلول سلام. دار المعارف. ط٤. القاهرة. (د ت).

١٧. الزركشي بدر الدين: البرهان في علوم القرآن. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل. بيروت. ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

١٨. سعد أبو الرضا: في البنية والدَّلالة.منشأة المعارف. الإسكندرية. ١٩٨٧م.

١٩. السكَّاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم. تحقيق: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية. ط١. بيروت. ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٢٠. عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغيّ. دار غريب. القاهرة. ١٩٩٨م.

٢١. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتَّوازي. مكتبة الإشعاع. ط١. القاهرة. ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

٢٢. عز الدين إسماعيل: الأسس الجماليّة في النّقد العربي. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

٢٣. العسكري الحسن أبو هلال: كتاب الصناعتين. تحقيق: منير قميحة. دار الكتب العلمية. ط٢. بيروت. ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

٢٤. العلوي يحيى بن حمزة: الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. المكتبة العصرية ط١. صيدا بيروت. ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٢ م.

٢٥. علي الجندي: فن الجناس. دار الفكر العربي. مصر. (د ت).

٢٦. علي حازم كمال: المناسبة اللَّفظيَّة في القرآن الكريم. مكتبة زهراء الشرق. القاهرة. (د ت).

٢٧. فاطمة الطّبال بركة: النّظرية الألسنية عند رومان جاكبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١. بيروت. ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٨. القرطاجنّي حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دارالكتب الشرقية. تونس. ١٩٦٦م.

٢٩. القزويني جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق: علي أبو ملحم. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ٢٠٠٠م.

٣٠. محسن محمد عطية: غاية الفن. دار المعارف. مصر. ١٩٩١م.

٣١. محمد صالح الضّالع: الأسلوبيَّة الصَّوتية. دار غريب. القاهرة. ٢٠٠٢م.

٣٢. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيَّة. مكتبة لبنان. بيروت (دت).

٣٣. المرزباني محمد بن موسى: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. ط١. بيروت. ١٤٢٥م/ ١٩٩٥م.

٣٤. مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب. دار الطليعة. ط١. بيروت. ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.

٣٥. نايف بلوز: علم الجمال. منشورات جامعة دمشق. ط٥. دمشق. ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

٣٦. هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال. مديرية المناهج. دمشق. ١٩٩٣م.

٣٧. وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال. مكتبة غريب. القاهرة. (د ت).

كتب مترجمة

٣٨. برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية. ترجمة: محمد جاد الرب. الدار الفنية للنشر والتوزيع. القاهرة .١٩٩١م .

٣٩. جون كوهن: النّظرية الشّعرية. ترجمة: أحمد درويش. دار غريب. القاهرة. ٢٠٠٠م.

٤٠. جيروم ستولينتز: النّقد الفنِّي. ترجمة: فؤاد زكرياء. المؤسسة العربية للدراسات . ط٢. بيروت. ١٩٨١م.